

Pour une créativité scripturale : de l'intime au  
délire/dé-lire dans *Dans ces bras-là*  
de Camille Laurens (I<sup>re</sup> partie)

Pour moi, c'est cela, l'écriture de soi : une traversée vers soi sur l'océan de la langue, avec ses flux, ses vagues, ses incertitudes.

Camille Laurens<sup>1</sup>

[...] seule l'écriture a la chance de lever la mauvaise foi qui s'attache à tout langage qui s'ignore.

Roland Barthes<sup>2</sup>

**A**uteure prolifique et moderne, Laurens dessine le mouvement de la vie avec une plume qui soumet tour à tour les mots et les maux à la créativité pour donner naissance à un rapport fusionnel entre les turpides du passé et la langue dans tous ses états. Elle s'inspire essentiellement de la psychanalyse où les associations banales des lettres permettent de créer un sens profond et révélateur des secrets d'un passé proche ou lointain.

En effet, la vie de l'auteure affecte visiblement l'évolution de son écriture qui a connu un tournant décisif depuis la mort subite et déplorable de son fils Philippe : « Avant, dans mes romans, il y avait beaucoup d'éléments autobiographiques qui se cachaient dans les intrigues. Mais il y avait surtout des choses vraiment fictives comme des meurtres, qui ne me sont évidemment pas arrivés. La

---

<sup>1</sup> C. Laurens, « Dialogue entre nous », [dans :] P. Foreste (dir.), *Je & Moi*, Paris, Gallimard, 2011, p. 141.

<sup>2</sup> R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 16.

cassure se produit avec Philippe. Ce n'était plus un roman malheureusement, puisque je racontais la mort de mon bébé. Pour la première fois je disais "je". Après ce récit où j'avais touché le réel, l'intime, il me devenait difficile de revenir à de la pure fiction. Je pense que la fonction de la littérature est de donner de soi »<sup>3</sup>.

Laurens se voue dès lors à un travail interminable de deuil à travers une production littéraire foisonnante aussi bien sur le plan stylistique que thématique. Cependant, cette révélation de l'intime et la mise en œuvre du génie créatif réclament sans doute un genre fertile qui tolère la coexistence du pacte fictionnel et autobiographique et où aussi l'inspiration psychanalytique sert de guide pour que le délire se transforme en un assemblage infini de sens. Voulant dire la douleur de l'absence de l'être cher dans une langue novatrice, Laurens opte pour l'autofiction puisque comme elle l'argue :

Le mot d'autofiction en soi ne me déplaît pas, je trouve même assez intéressante cette imbrication de l'autobiographie et de la fiction ; c'est une façon de dire que toute autobiographie contient une part de fiction. Dès qu'on emploie la langue écrite, même si, à la manière de Rousseau, on prétend parler de soi de façon complètement sincère et autobiographique, il y a toujours une part de re-création. Je trouve donc cette notion d'autofiction, qui date de 1977 – c'est Serge Doubrovsky qui a inventé le mot – intéressante. Simplement, c'est devenu ces dernières années tellement négatif – c'est presque une injure – qu'aucun écrivain n'a envie d'être logé à pareille enseigne. Moi, je veux bien être rangée sous cette bannière parce que j'y mets quelque chose de positif : la question de l'écriture de soi, précisément. Là aussi je me démarque de ce que, parfois, on appelle l'écriture du moi – qui revient à dire qu'il s'agit de gens qui débattent leurs petites histoires intimes et privées, qui gomme tout l'aspect littéraire, tout le travail du style, de la langue, bref cela réduit ce type d'écriture à quelque chose de finalement très narcissique et voyeuriste.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> C. Laurens, « Laurens et les femmes de sa famille », [http://www.lexpress.fr/culture/livre/camille-laurens-et-les-femmes-de-sa-famille\\_807889.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/camille-laurens-et-les-femmes-de-sa-famille_807889.html).

<sup>4</sup> C. Laurens, « Entretien de Camille Laurens avec Jean Pierre Lebrun », [http://www.freud-lacan.com/index.php/fr/publications/centre-documentaire/44-categories-fr/site/1871-entretien\\_de\\_camille\\_laurens\\_avec\\_jean\\_pierre\\_lebrun](http://www.freud-lacan.com/index.php/fr/publications/centre-documentaire/44-categories-fr/site/1871-entretien_de_camille_laurens_avec_jean_pierre_lebrun).

### *Entre l'autofiction et la psychanalyse*

S. Doubrovsky, l'inventeur de la notion de l'auto-fiction, explique que la fiction affecte en second degré les événements vécus étant donné que le travail principal de la fiction concerne la langue. Ce sont les créations stylistiques qui traduisent et mettent en valeur l'effort fictionnel de l'auteur : « Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'évènements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté »<sup>5</sup>.

« Ce langage en liberté » prend une place cruciale dans l'œuvre de Camille Laurens, notamment dans *Dans ces bras-là*<sup>6</sup>, que nous nous évertuons à analyser. Le délire et le vécu s'imbriquent dans ce roman et dressent le portrait d'une femme endeuillée qui déconstruit la langue en transgressant les canons de l'écriture dans une tentative renouvelée d'exprimer ses tourments pour aboutir à l'apaisement. Faut-il rappeler aussi que l'écriture est une catharsis thérapeutique que l'auteur lui-même invente, en étant en même temps l'analyste et l'analysant ? Ce sont également ces deux instances qui intéressent Laurens étant donné que : « L'autofiction serait un type d'autobiographie éclatée tenant compte de l'apport de la psychanalyse, de l'éclatement du sujet, de l'écriture comme indice de fictivité tout en respectant les données du référent, une fictionnalisation de soi, mais gardant comme visée la vérité du sujet »<sup>7</sup>.

Cet investissement débridé de la vie intérieure et des souvenirs, au filtre de la langue et de la mémoire, dévoile le travail auto-analytique qu'effectue l'auteure au fur et

<sup>5</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, Quatrième de couverture.

<sup>6</sup> C. Laurens, *Dans ces bras-là*, Paris, Gallimard, 2002. Les citations provenant de l'oeuvre *Dans ces bras-là* seront marquées à l'aide de l'abréviation D-B, la pagination après le signe abrégé.

<sup>7</sup> R. Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ, 1997, p. 24.

à mesure de l'évolution de l'histoire qu'elle relate dans son roman :

Ce sera une sorte de double construction imaginaire, une création réciproque : j'écrirai ce que je vois d'eux et vous lirez ce qu'ils font de moi – quelle femme je deviens en inventant cet inventaire : les hommes de ma vie. Le cliché est à prendre au pied de la lettre : les hommes de ma vie, comme je dirais : les battements de mon cœur. (*D-B*, 19-20)

C'est à la base de ces deux définitions que nous avons convoqué l'autofiction dans le présent article dans le dessein d'interroger les différentes manifestations du délire dans *Dans ces bras-là* à la croisée de la psychanalyse, des souvenirs et de l'écriture, en tant que forme de créativité scripturale.

Objet de remise en question parce qu'il est né d'un désir de séduire son psychanalyste, objet d'analyse car il rassemble à l'intérieur de ses pages les principales scènes de sa vie. *Dans ces bras-là* est le roman des hommes, de tous les hommes qu'elle a connus tout au long de sa vie, de tous les hommes qui ont contribué à la construction de sa personnalité :

Ce serait un livre sur les hommes, sur l'amour des hommes : objets aimés, sujets aimants, ils formeraient l'objet et le sujet du livre. Les hommes en général, [...]. Ce serait un livre sur tous les hommes d'une femme, du premier au dernier – père, grand-père, fils, frère, ami, amant, mari, patron, collègue ..., dans l'ordre ou le désordre de leur apparition dans sa vie, dans ce mouvement mystérieux de présence et d'oubli qui les fait changer à ses yeux, s'en aller, revenir, demeurer, devenir. (*D-B*, 16)

*Dans ces bras-là* relate l'histoire d'une femme qui prospecte dans son passé la particularité de ses relations avec les hommes de sa vie, prospection qui se fait dans le désordre et le chaos de la mémoire. Laurens médite, à travers la langue qu'elle met à l'œuvre, l'amour du père, de l'amant et de tous les hommes en donnant libre cours à son imaginaire créatif.

Pour accentuer et mettre au jour l'influence du sexe masculin sur le vécu de l'auteure-narratrice, Laurens exploite l'instance titrologique en donnant aux cent treize

chapitres qui composent son roman des intertitres inspirés de ses hommes : le père, le mari, le particulier et seule avec lui en référence au psychanalyste. En effet, le nombre de chapitres consacrés à chaque figure masculine, nonobstant inéquitable, est symptomatique de la nature de la relation que la narratrice entretient avec chacun d'eux. Les trente chapitres qu'elle attribue au psychanalyste sont sous-jacents à son besoin de briser le silence et laisser sa langue/langue faire entendre à une oreille attentive, en l'occurrence celle du psychanalyste, les échos de ses délires. Par ailleurs, quatorze chapitres sont destinés au père, le premier homme de sa vie car « logiquement, le livre devrait s'ouvrir sur le père. Il y a toujours beaucoup à dire sur l'homme qui a vous conçu [...] » (*D-B*, 21), cet extrait atteste, selon la narratrice, de la primauté de la relation avec le père. Cependant, le nombre de chapitres accordés au psychanalyste « Abel Weil [qui] était donc l'homme idéal [...] » (*D-B*, 31) signifie plutôt que la présence du père dans la vie de cette femme est moins importante en comparaison de celle du psychanalyste. D'ailleurs, le rôle du psychanalyste dans sa vie s'avère également plus important que celui qu'elle attribue au mari auquel elle accorde seulement onze chapitres. Par le truchement du nombre de chapitres et les intertitres, une sorte de comparaison en sourdine s'établit donc entre le psychanalyste, le père et le mari. Les trois hommes qui constituent la pierre angulaire de la vie intime de la narratrice sont classés graduellement selon leur contribution à l'évolution de son vécu. Grâce à la symbolique des chiffres, Laurens exprime la fragilité de la vie conjugale ainsi que le dilemme que vit la narratrice à cause de la complexité de sa relation avec son père car elle sait que : « [son] mari ne viendra jamais – jamais, voilà une certitude » (*D-B*, 76).

La disposition des chapitres, qui sont une partie intégrante de la forme du roman, donne donc un effet sémantique qui sert d'éclairage aux intentionnalités de l'auteure-narratrice. L'auteure appuie les délires qui

traversent la vie intime de la narratrice par l'aspect formel du texte en ménageant une architecture qui dévoile son instabilité. Laurens sollicite, à cet effet, la mémoire visuelle du lecteur et l'implique dans la production du sens de l'histoire de son roman car comme le précise à juste titre Eco :

Un texte postule son destinataire comme condition sine qua non de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice. En d'autres mots, un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser – même si on n'espère pas (ou ne veut pas) que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement.<sup>8</sup>

Le destin répond au besoin pressant de la narratrice de se dire en traçant avec soin le cheminement de sa rencontre étrange avec le psychanalyste, rencontre mémorable et exceptionnelle puisque hasardeuse, car l'homme inconnu devient vite le confident qui l'écoute sans jamais interrompre le cours de ses pensées. Minée par ses peines profondes, la narratrice se lance dans un périple explorateur de son moi à l'aide du psychanalyste, l'homme inconnu :

Non, je me suis éprise d'un inconnu qui s'est révélé être, par le plus grand des hasards, psychanalyste : ce n'est pas la même chose, même si j'ai vu dans ce hasard une chance, une promesse d'avenir – ce qu'on appelle un heureux hasard. (*D-B*, 31)

Le « hasard heureux » l'est étant donné que la narratrice transforme la coïncidence en un ample travail d'analyse. Sur le divan du psychanalyste, les souvenirs qui accablent sa mémoire se lénifient et dévoilent la source de la douleur. Elle perce, grâce à l'oreille attentive du psychanalyste, l'univers inexploré de son passé car l'oreille attentive qui l'écoute permet à sa langue de dire ses douleurs dans leurs vrais états, autrement dit, les lapsus, les dérapages de sens et même les oublis de certains mots sont révélateurs de grandes réalités liées à son passé et à son moi. Cela dit que la rencontre hasardeuse avec le

<sup>8</sup> U. Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1985, p. 64.

psychanalyste promet un long parcours où les délires de cette femme produisent un sens, donc un dé-lire :

Qu'il soit psychanalyste ne m'apparaissait d'ailleurs pas comme une simple opportunité pour le voir vite en prenant rendez-vous, mais, au-delà, comme un moyen de savoir ce qu'était l'amour, ce que j'attendais de l'amour des hommes, ce que j'attendais. (D-B, 30)

L'intention de tisser des liens forts avec le psychanalyste a pour dessein de trouver une explication judicieuse au sujet de l'amour excentrique, l'amour du père, du mari et de tous les hommes qu'elle a connus. Rappelons que l'amour associé à la figure du psychanalyste constitue le thème principal de *Ni toi ni moi*<sup>9</sup>. Ce n'est que le psychanalyste qui supportera sa parole « tarabiscotée » et chargée d'émotions :

Je voulais savoir si l'on pouvait m'aimer autrement que dans le mystère – dans la nudité de ma douleur, dans ma misère. Longtemps, la main creuse attendant l'obole, j'avais mendié l'amour auprès de qui voulait m'entendre. Je venais de trouver à qui parler. C'était lui. (D-B, 30-31)

Son pouvoir de l'écouter sans l'interrompre et son génie de ponctuer sa parole hantée par ses délires font du psychanalyste l'homme idéal que la narratrice n'aime pas comme les autres. Elle n'en est pas amoureuse et c'est peut-être cela qui fait de lui un homme particulier :

Qu'on me comprenne bien : je ne suis pas tombée amoureuse de mon analyste – une belle banalité ajoutée à tant d'autres m'aurait été intolérable. [...] Abel Weil était l'homme idéal, à tous points de vue idéal. Aussi, lorsque, s'étant assis en face de moi près d'un petit divan de velours gris et ayant croisé élégamment ses longues jambes, il me dit : « Je vous écoute ». (D-B, 31)

Abel Weil n'est à ses yeux l'homme idéal que parce qu'il est le seul homme devant lequel elle avait toute la liberté de se dénuder et démasquer toutes ses facettes faibles sans craindre le retournement de ses sentiments. Il l'est également car il est le seul à déchiffrer ses délires pour construire un sens corollaire à ses relations conflictuelles avec les hommes de sa vie. La narratrice

<sup>10</sup> C. Laurens, *Ni toi ni moi*, Paris, Gallimard, 2008.

veille à lever toute confusion sur ses sentiments envers Abel Weil, qui est, en effet, l'expression de l'attrance de l'auteure pour la psychanalyse et de son dessein de soumettre sa langue à l'écoute, à l'agir de l'autre. Il est aussi l'expression de son désir de briser le mutisme installé dans sa vie depuis la mort de son fils Philippe.

Il est, par ailleurs, essentiel de préciser que les rendez-vous fréquents de la narratrice avec le psychanalyste sont l'une des manifestations majeures de la présence du délire dans la trame narrative de ce roman.

Ceci nous mène à poser la question suivante : quelles sont les autres manifestations du délire dans ce roman ?

La relation de la narratrice avec le psychanalyste est une aventure basée essentiellement sur le pouvoir de la langue. Laurens exploite donc l'autofiction pour mettre en exergue sa fiction qui affecte aussi bien les événements de sa vie que la langue qu'elle emploie pour les relater.

### *Dans ces bras-là, roman autofictionnel*

En effet, le premier élément à mettre en relief pour le démontrer est la narration qui se fait majoritairement à la première personne. Le recours à l'emploi du pronom personnel « je » atteste que la narration est autodiégétique et que le « je » renvoie tour à tour à la narratrice et à l'auteure :

Je serais donc aussi ce personnage, on peut le penser, bien sûr, puisque j'écris, puisque c'est moi qui laisse épars entre nous les feuillets où je parle d'eux. Difficile d'y échapper tout à fait. Mais la question de la vérité ne se posera pas. Il ne s'agira ni de mon père, ni de mon mari, ni de personne ; il faudra qu'on le comprenne. Ce sera une sorte de double construction imaginaire, une création réciproque : j'écrirai ce que je vois d'eux et vous lirez ce qu'ils font de moi – quelle femme je deviens en inventant cet inventaire [...]. (D-B, 19)

De plus, le pacte autobiographique<sup>10</sup> ainsi défini par Philippe Lejeune est parfaitement réalisé dans *Dans ces bras-là* étant donné que l'auteure/narratrice et le

<sup>10</sup> Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

personnage principal partagent le même nom et le même métier :

Quand il la prend dans ses bras la première fois, le père est déjà père, il sait ce que c'est. Qu'est-ce que c'est ? dit la mère derrière le masque où elle aspire encore un peu d'air. C'est une fille. [...] Il avait prévu Jean, comme son père, et Pierre comme lui : Jean-Pierre. Il faut baptiser l'idée morte, nommer le corps. [...] Il l'appelle Camille. (D-B, 25)

Toutefois, la présence du pronom personnel « elle » dans la trame narrative en tant qu'instance, qui endosse avec le « je » la voix narrative puisqu'il est son double, rend toute lecture référentielle inconcevable puisque le dédoublement fait partie intégrante des stratégies fictionnelles. La dissonance des voix dans l'espace narratif crée un schème de désordre qui brouille le sens et entraîne le lecteur dans le jeu de questionnement. Par le truchement du pronom personnel « elle », deux revers de l'identité de la narratrice sont mis en relief. En effet, l'emploi du « elle » sert à masquer la vraie identité de l'auteure-narratrice et remet en doute tous les éléments référentiels contenus dans le roman et relatés par le « je ».

Roland Barthes explique à juste titre que : « Toute énonciation suppose son propre sujet, que ce sujet s'exprime d'une façon apparemment directe, en disant je, ou indirecte, en se désignant comme il, ou nulle, en ayant recours à des trous impersonnels ; il s'agit de leurres purement grammaticaux, variant simplement la façon dont le sujet se constitue dans le discours, c'est-à-dire se donne, théâtralement ou fantastiquement, aux autres ; ils désignent donc tous des formes de l'imaginaire »<sup>11</sup>.

La mention générique de « roman » sème également le doute sur le statut référentiel de ce roman.

Il est vrai que cette mention n'est présente ni sur la page de couverture ni sur la quatrième de couverture, mais c'est la romancière elle-même qui le déclare dans l'histoire du roman : « Je ne serais pas la femme du livre.

<sup>11</sup> R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, op. cit., p. 16.

Ce serait un roman, ce serait un personnage, qui ne se dessinerait justement qu'à la lumière des hommes rencontrés [...] » (*D-B*, 17).

Et elle explique dans un autre passage :

À ce point de l'histoire, elle ferait bien une exception à la loi du roman. Peut-être ne veut-elle pas que semble imaginaire cet homme dont la blessure ne l'est pas. Elle aimerait donc écrire son nom, son vrai nom jamais oublié : c'est une erreur, sans doute, comme ce que l'était de ne pas répondre à son sourire ; mais n'écrit-on pas quelquefois pour rattraper les fautes et les billets d'amour emportés par le vent ? (*D-B*, 83)

En outre, la lecture référentielle de ce texte est remise en question dans la définition que la romancière attribue à son texte :

C'était un projet fou, peut-être, mais aussi l'occasion de tenter ce pari : séduire un homme non pas, comme d'habitude, en lui cachant tout, en masquant du moins l'essentiel, mais au contraire en lui disant tout, en disant du moins l'essentiel – ce qui, de chacun, doit être su, ce qui suffit pour être aimé ou non. (*D-B*, 29)

Ce pari fondé sur le dévoilement de toute la vérité encourage certes la lecture référentielle mais il est aussi à l'origine de la contradiction interne qui règne dans le texte, car la romancière affirme en sourdine que son roman est un réceptacle de procédés fictionnels à travers la combinaison des deux pactes : autobiographique et fictionnel.

Nous précisons que le recours à l'autofiction dans le présent article est intimement lié à cette pratique d'auto-analyse qui caractérise le roman objet d'étude. Une auto-analyse<sup>12</sup> basée essentiellement sur les rencontres organisées avec son psychanalyste où le subconscient se libère pour ne donner qu'une réalité chaotique. Ce subconscient donne également au roman une forme décousue et fragmentaire vu ce retour en arrière constant

<sup>12</sup> « Investigation de soi par soi, conduite de façon plus ou moins systématique, et qui recourt à certains procédés de la méthode psychanalyste – associations libres, analyse de rêves, interprétations de conduites, etc. ». J. Laplanche *et al.*, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Quadrige, 2007, p. 41.

que fait la romancière quand elle se remémore les grands moments de sa vie en tentant d'analyser ce lien puissant et insoutenable qui l'unit aux hommes grâce aux procédés mnémotechniques. Ce roman qui tourne autour des hommes est, en réalité, l'espace d'une recherche lucide que C. Laurens effectue dans les profondeurs d'un Moi<sup>13</sup> en délire, un Moi qui réclame une langue apte à dénuder ses langueurs et ses chagrins pour qu'il se libère de la pesanteur du passé. C'est sur le divan en velours que met à sa disposition son psychanalyste Abeil Weil que l'auteure-narratrice délire/dé-lire pour réajuster le cours de sa vie. Dans une interview, C. Laurens explique dans cet ordre d'idées : « Il ne s'agit pas de tout dire sur les hommes ; il s'agit d'avoir un début d'explication sur l'Homme sans penser arriver à la vérité. Sur elle, oui, elle dit la vérité mais avec des nuances : tout n'est pas dit. La vérité est dans les trous. Et puis, c'est une entreprise de séduction alors elle présente les choses sous un jour favorable »<sup>14</sup>.

Tout le roman est un projet d'auto-analyse car la romancière ne se remémore pas seulement les grands moments qui ont marqué sa vie mais elle tente d'analyser son Moi, les tréfonds de ses profondeurs et surtout de partager les moments du délire avec son lecteur. C'est justement la langue employée dans cette pratique d'auto-analyse et ses différentes manifestations dans le corps textuel qui nous intéresse le plus étant donné que l'autofiction est avant tout une « aventure d'un langage en liberté » mais aussi et surtout « une autobiographie de l'inconscient »<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> « Instance que Freud, dans sa seconde théorie de l'appareil psychique, distingue du ça et du surmoi ». *Ibid.*, p. 241.

<sup>14</sup> C. Laurens, « Thierry Guichard : Dans ces bras-là de Camille Laurens », [http://www.lmda.net/din/tit\\_lmda.php?Id=8535](http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=8535).

<sup>15</sup> L. Jenny, « L'autofiction », [dans :] *Méthodes et problèmes. Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne*, Université de Genève. [Unive.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintiger.html#afsommar](http://Unive.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintiger.html#afsommar).

En effet, les différentes entrevues avec le psychanalyste traduisent cette « autobiographie de l'inconscient » où le sujet parlant, autrement dit l'analysant, parle de soi-même dans une langue qui reflète son éclatement.

Ce délire qui se manifeste au niveau de la langue employée par la narratrice sera à la base de notre analyse dans le présent travail.

### *Dans ces bras espace de douleur/délire*

En effet, la structure du roman est particulière dans la mesure où elle est soumise à la force mnésique qui s'impose pour ne laisser apparaître que quelques bribes d'un passé obstinément résistant car c'est ainsi que la romancière présente son projet :

Ainsi la forme du livre serait-elle discontinue, afin de mimer au fil des pages ce jeu de va-et-vient, ces progrès, ces ruptures qui tissent et défont le lien entre elle et eux : les hommes feraient des entrées et des sorties comme au théâtre, certains n'auraient qu'une scène, d'autres plusieurs, ils prendraient plus ou moins d'importance, comme dans la vie, plus ou moins de place, comme dans le souvenir. (*D-B*, 17)

D'un chapitre à l'autre, l'auteure-narratrice varie les scènes de sa vie en ponctuant chacune d'elles d'une présence masculine afin de calmer ses peines et colmater le vide que laissent en elle les blessures liées aux hommes. De plus, cette exposition si particulière des moments forts de sa propre vie constitue une échappatoire qui lui permet de se libérer de la pesanteur de ses souvenirs ainsi que de la difficulté de la mise à nu de toutes ses expériences. La pratique de l'écriture et les rendez-vous organisés avec le psychanalyste constituent pour l'auteure-narratrice un espace expédient pour « coucher sur papier » son malaise, car c'est la langue dans tous ses états qui mime, dans la machinerie scripturaire, les mouvements de l'inconscient et la page de l'écriture prend la forme d'un divan sur lequel s'étalent les différents dérapages de sens :

Dès lors, il n'y eut plus pour moi, pendant des mois, que deux ancrages dans un temps qui dérivait : mon livre et nos rendez-vous, l'écriture dans la solitude de la mémoire et la parole dans le monologue de nos

rencontres. [...] Oui, il n'y eut plus au monde que deux sortes d'hommes : les autres, et lui [...]. (D-B, 32)

L'oubli qui entrave la force de la mémoire s'exprime par la forme fragmentaire du récit, forme qui fait abstraction de l'ordre chronologique de l'apparition des hommes dans la trame narrative. En effet, cette stratégie préconisée sciemment par l'auteure-narratrice met en avant la fragilité de la réalité référentielle qu'elle expose au lecteur. Ainsi, ce dernier s'investit à prospecter dans cette structure disloquée, qui reflète également l'éclatement identitaire de la protagoniste, les différents effets des défaillances de la mémoire, le délire et la langue qui le traduit : « Mais c'est un grand secret qu'elle découvre : celui de la langue. La vérité est tout ce qui s'écrit » (D-B, 105).

Le génie de la langue permet à la narratrice de donner une nouvelle forme au sujet de l'amour qui martèle incessamment son esprit. Cependant, le panorama qui rassemble avec le moins de cohérence les hommes de sa vie est sans doute sous-jacent à l'oubli qui trahit la mémoire, mais il est aussi une conséquence immédiate du travail de la plume qui refaçonne les délires et crée un entrelacs de voix / voies pour saisir l'amour :

Le premier amour se trouve ainsi pris pour toujours dans la nasse des mots, le tissu serré des phrases. Acte interdit, chose dite. Elle a quinze ans. Enfin elle ne se borne plus à vivre sa vie, elle recrée, elle la formule, elle l'invente. Pour la première fois, elle aime et écrit. Entre ses mains il y a un homme et un livre : c'est la première fois. (D-B, 92)

La pratique de l'écriture procure à l'auteure-narratrice une échappatoire pour dompter les peines de la solitude infligées par les hommes qui ont traversé sa vie.

### *L'éditeur, l'homme du questionnement et du premier délire*

En effet, la créativité corollaire au délire dans ce roman se manifeste par la mise en avant de l'éditeur en tant que figure masculine par laquelle l'auteure-narratrice

amorce son périple. Il n'est ni vain ni fortuit de mettre en avant, parmi tous les hommes qu'elle a connus, son éditeur, étant donné que ce dernier fait référence directe à la pratique de l'écriture. L'éditeur est l'homme qui valide avec énormément de soin les délires / dé-lires de l'auteure-narratrice et c'est peut-être pour cela qu'elle estime que son emplacement en tant que premier homme dans sa vie est primordial :

Logiquement, le livre devrait s'ouvrir sur le père. Il y a toujours beaucoup à dire sur l'homme qui vous a conçu. L'histoire commence là. Malgré tout, j'étais assez tentée de faire entrer l'éditeur d'abord, parce que ce n'était pas ma vie que j'écrivais, mais un roman (ma vie, quant à elle, s'écrivait sans moi, je le savais, même si j'étais décidée à lui imprimer un autre personnel, à donner la cadence, sinon j'allais mourir immobile). (D-B, 21)

À la manière des auteurs autofictionnalistes, la romancière sème le doute sur le statut référentiel du roman ainsi que sur la réalité de sa relation avec son père afin d'orienter le lecteur vers ce questionnement : est-ce que la romancière met en scène son propre vécu dans ce roman, ou s'agit-il uniquement d'une tentative de faire de la mémoire en bribes un tissu romanesque où défilent les hommes qu'elle a réellement connus et ceux qui émanent de son imaginaire ?

De plus, si la narratrice qui pratique le métier de l'écrivain dans le roman déclare que l'histoire de ce roman n'est que le résultat de son imagination fructueuse, ceci ne serait-il pas une stratégie pour dire en filigrane que, dans son roman, il ne s'agit pas seulement d'une introspection mais plutôt d'une analyse d'un sujet universel, celui de l'ambiguïté de la relation Femme / Homme ?

La mise en avant de l'éditeur redouble l'effet de la fiction dans ce roman et incite le lecteur à aller à la recherche du sens. Cependant, c'est le père qui subit le plus la révolte et les conséquences de la douleur ressentie par l'auteure-narratrice par le truchement des jeux stylistiques.

### Conclusion

Au terme de cette analyse succincte, il convient de signaler que *Dans ces bras-là* est un roman qui suscitera encore d'autres tentatives d'interprétation vu la richesse de sa thématique ainsi que son abondance en procédés stylistiques qui attestent de la créativité scripturale qui constitue la pierre angulaire des romans autofictionnels post-modernes, dont les auteurs trouvent dans la langue dans tous ses états un champ libre pour « coucher sur papier » une histoire volée / violée par l'oubli et la mémoire. Il s'agit donc d'un « empire de signes », un rhizome, où le délire / dé-lire est pluriel à savoir ses différentes manifestations. Un délire qui se manifeste judicieusement, d'abord au niveau de l'architecture du texte qui émane d'une mémoire hallucinatoire. De plus, le style à l'œuvre est voué à produire une opacité de sens en investissant les différentes figures de style dans des contextes divers.

Par ailleurs, l'histoire du roman, basée essentiellement sur une confession sur un divan symbolique, est sous-jacente au délire qui traverse librement les pages du roman à travers tour à tour les différents rendez-vous avec le psychanalyste et les déviations de sens créées par la déconstruction de la langue. Un lecteur attentif et averti est sollicité donc pour que le délire se transforme en un assemblage de signifiants où la forme décrit à juste titre le fond de la pensée car : « Le lecteur n'est pas un. Il offre, au gré des jours et des livres, ses visages changeants » (*D-B*, 267).

Les stigmates de ce délire / dé-lire présents dans *Dans ces bras-là* permettent à Laurens de rappeler parfaitement à son lecteur la genèse de l'autofiction doubrovskienne fondée substantiellement sur la psychanalyse et le surréalisme.

L'incompréhension et l'incertitude relatives aux sujets des hommes dans leur complexité vont accompagner encore longtemps la romancière, parce qu'elle termine

son texte avec une série de questions ouvertes adressées à son psychanalyste et qui constitueront le pivot de son œuvre ultérieure à l'instar de *Ni toi ni moi*<sup>16</sup>, *Celle que vous croyez*<sup>17</sup> pour ne citer que ces titres. C'est bien l'homme qu'elle redoute qui lui garantira l'amour : « Venez, vous me manquez, je manque de vous, je manque de tout sans vous, vous êtes l'unique objet qui me défend des morts » (*D-B*, 301).

À notre tour, nous clôturons ce survol par le propos de Kundera qui atteste de l'importance unanime et universelle de l'amour afin d'étayer le questionnement évoqué par Laurens : « Je le souligne : l'idylle et pour tous, car tous les êtres humains aspirent depuis toujours à l'idylle, à ce jardin où chantent les rossignols, à ce royaume de l'harmonie, où le monde ne se dresse pas en étranger contre l'homme et l'homme contre les autres hommes, mais où le monde et tous les hommes sont au contraire pétris dans une seule et même matière »<sup>18</sup>.

Date de réception de l'article : 11.07.16. Date d'acceptation de l'article : 29.10.16.

<sup>16</sup> C. Laurens, *Ni toi ni moi*, *op. cit.*

<sup>17</sup> C. Laurens, *Celle que vous croyez*, Paris, Gallimard, 2016.

<sup>18</sup> M. Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1979, p. 22.

## bibliographie

- Barthes R., *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- Doubrovsky S., *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- Eco U., *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1985.
- Jenny L., « L'autofiction », [dans :] *Méthodes et problèmes. Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne*, Université de Genève, [unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintiger.html#afsommar](http://unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintiger.html#afsommar).
- Kundera M., *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, 1979.
- Laplanche J. et al., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Quadrige, 2007.
- Laurens C., *Celle que vous croyez*, Paris, Gallimard, 2016.
- Laurens C., *Dans ces bras-là*, Paris, Gallimard, 2002.
- Laurens C., *Ni toi ni moi*, Paris, Gallimard, 2008.
- Laurens C., « Dialogue entre nous », [dans :] P. Foreste (dir.), *Je & Moi*, Paris, Gallimard, 2011.
- Laurens C., « Laurens et les femmes de sa famille », [http://www.lexpress.fr/culture/livre/camille-laurens-et-les-femmes-de-sa-famille\\_807889.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/camille-laurens-et-les-femmes-de-sa-famille_807889.html).
- Laurens C., « Entretien de Camille Laurens avec Jean Pierre Lebrun », [http://www.freud-lacan.com/index.php/fr/publications/centre-documentaire/44-categories-fr/site/1871-entretien\\_de\\_camille\\_laurens\\_avec\\_jean\\_pierre\\_lebrun](http://www.freud-lacan.com/index.php/fr/publications/centre-documentaire/44-categories-fr/site/1871-entretien_de_camille_laurens_avec_jean_pierre_lebrun).
- Laurens C., « Thierry Guichard : Dans ces bras-là de Camille Laurens », [http://www.lmda.net/din/tit\\_lmda.php?id=8535](http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?id=8535).
- Lejeune Ph., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Robin R., *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ, 1997.

## abstract

*For a creative writing : from the inward to the delirium (or the deconstruction of reading)*

This study aims at examining different demonstrations of delirium in the novel entitled « In those arms » written by Camille LAURENS, a French contemporary writer. Since the genesis of Doubrovsky autofiction is psychoanalysis and surrealism, this autofiction will be the main tool to study delirium at the level of « a freed language ». The delirium allowing to see a rhizome where are telescoped content and form in order to create an opacity of the meaning are linked essentially to the writer's interior life. The language in all its forms will therefore be the field of investigation of the ailments that Camille suffers from. The narrator and writer artfully transforms her writing page into an allegoric couch in which her sorrows are translated.

## keywords

auto-fiction, rhizome, delirium, couch

## **keltoum soualah**

Keltoum Soualah, doctorante à l'université de Bouzaréah Alger 2, Algérie, maître assistant (A), université Bachir Ibrahimi, Bordj Bou Arréridj, Algérie. Publication : *L'alibi de la langue dans "Tom est Mort" de Marie Darrieussecq* [dans :] « La langue dans tous ses états », n° 5, 2011. Membre de l'équipe de recherche : « Lire-délire-dé/lire » dans les littératures de langue française contemporaines. Sous la direction de M. Hadj-Naceur, Professeur en littérature comparée.